

University of Nebraska - Lincoln

DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln

Theses, Dissertations, Student Research: Modern
Languages and Literatures

Modern Languages and Literatures, Department of

2016

Reseña: Cupchik, Gerald C. "The Evolution of Psychical Distance as an Aesthetic Concept." Culture & Psychology 8-2 (2002): 155-187.

Miguel A. Albújar Escuredo

University of Nebraska - Lincoln, malbujarescuredo2@gmail.com

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.unl.edu/modlangdiss>



Part of the [Arts and Humanities Commons](#), and the [Social and Behavioral Sciences Commons](#)

Albújar Escuredo, Miguel A., "Reseña: Cupchik, Gerald C. "The Evolution of Psychical Distance as an Aesthetic Concept." Culture & Psychology 8-2 (2002): 155-187." (2016). *Theses, Dissertations, Student Research: Modern Languages and Literatures*. 22.
<http://digitalcommons.unl.edu/modlangdiss/22>

This Article is brought to you for free and open access by the Modern Languages and Literatures, Department of at DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln. It has been accepted for inclusion in Theses, Dissertations, Student Research: Modern Languages and Literatures by an authorized administrator of DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln.

Reseña: Cupchik, Gerald C. "The Evolution of Psychical Distance as an Aesthetic Concept."

Culture & Psychology 8-2 (2002): 155-187.

Introducción:

El artículo hace referencia a la relación que se establece entre una persona y un objeto o acción con fines estéticos. Hay dos posturas históricas fundamentales que se diferencian en su comprensión del fenómeno estético: por un lado está la tradición empírica británica vinculada a la ilustración. Esta se concentra en las propiedades del objeto estético que afectan al espectador; por otro lado está la tradición romántica alemana, que centra su atención no en el objeto, sino en el sujeto receptor. Este último protagoniza una suspensión de credibilidad voluntaria para de esa manera entrar en el mundo de ficción del objeto estético. Como síntesis histórica de estas dos formas de comprender el fenómeno, Edward Bullough desarrollaría el concepto de distancia mental (*Psychical Distance*): en el cual se suman la conciencia de estar ante un objeto estético y el compromiso de sumergirse en él.

Resumen:

La psicología de la cultura busca comprender la relación que se establece entre el emisor y el receptor de un mensaje en un contexto específico: el contexto estético. Por ello, el emisor será un autor, el receptor puede ser un espectador o lector y el mensaje un producto o acción estéticos. La idea principal es que en la percepción estética la información simbólica y la puramente sensorial van unidas en un todo ligado. Es decir, el receptor se ve afectado de forma mental y corporal.

El fenómeno estético reproduce tres posibles relaciones: entre el creador y el objeto, también llamado artefacto o evento; entre el receptor y el objeto; y finalmente la comunicación potencial entre el emisor y el receptor mediada por ese objeto del que ambos participan en tiempos

diferentes: “These relationships have to do with the communication of ideas and feelings through creative works” (156).

El sujeto se relaciona con el objeto estético mediante la regulación de la llamada distancia mental (*Psychical Distance*): una mezcla entre la actitud liberada de cualquier sentido utilitario (característica cualitativa) y la cercanía que experimenta el sujeto hacia el objeto estético como resultado de interactuar con él (característica cuantitativa). En este concepto se integran las ideas de las dos escuelas de pensamiento anterior: ya sea el empirismo británico, en la forma de la llamada distancia estética, (*Aesthetic Distance*), dirigida hacia el contenido del objeto; o bien desde raíces románticas mediante la integración del sujeto en el objeto, gracias a una suspensión de la incredulidad por parte del primero hacia el segundo.

El empirismo británico sostenía que era necesario un estado específico para experimentar el arte y la literatura, este se basaría en la aceptación de la gratuidad de la obra por sí misma y la capacidad para desentrañar las propiedades estéticas de los objetos. Por tanto, sería tarea del observador detectar estas características gracias a una educación cultivada en el campo de la estética: “In addition to a disinterested attitude, the sense of taste was a function of a practiced eye and therefore experience could facilitate aesthetic judgment” (157). Se enfatiza el poder manipulador del objeto de arte, debido a su calidad mimética; se entiende *mimesis* como la copia fiel de la realidad, tal cual una *imitativo* literal. Muchos de los críticos que abogaban por este entendimiento del objeto estético tenían en mente o bien la pintura o bien el teatro; desde este marco ideológico el receptor es un ser pasivo, un recipiente que reacciona a las propiedades inherentes al objeto, que ha vertido anteriormente el autor; y a su vez el primero es consciente en todo momento de saberse enfrente de una obra estética, por tanto forma parte de un pacto estético evidente.

Contrariamente el idealismo romántico tiende a ver la experiencia estética como algo que surge a partir del tratamiento especial de la realidad con la finalidad de causar placer. Sin embargo se muestra contrario a la idea de confundir al espectador para que sea incapaz de distinguir realidad y ficción, ya que entonces se pierde el carácter de valorar la obra estética en sí: “If the subject matter evokes excessively strong emotion that seizes the imagination, then the hidden order cannot be discerned” (159). Así mismo, las férreas poéticas neoclásicas ancladas en la fórmula *ut pictura poesis* quedan desactivadas en favor de una unidad de acción, prescindiendo de las prescripciones de unidad de tiempo y espacio. En el fondo se está poniendo las bases para lo que será el teatro épico de principios del siglo XX.

La idea romántica principal es que el fenómeno estético depende más de la ilusión del receptor que no de la emoción desencadenada en este. Es decir, le da una voz activa al lector/espectador, cosa que con las poéticas surgidas en el seno del empirismo británico no ocurría. Para los románticos los conceptos de realidad e ilusión no eran opuestos, sino que formaban parte de un mismo continuo vital: “Schlegel proposed the very modern idea that reality and illusion actually coexist” (159). Mientras en una obra de teatro el texto está escrito, y por tanto es real; la ilusión es que el texto es en realidad un diálogo espontáneo. Esta ilusión se ve fortalecida si se consigue la sinergia del público, por tanto es necesario vincular la obra al público, mejorando e incrementando la experiencia estética.

El poeta romántico inglés Samuel Taylor Coleridge describía el fenómeno estético como una experiencia similar a la epifanía religiosa: “He described aesthetic illusion as the product of a ‘willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith’” (160). La experiencia estética se asemeja a un estado de duermevela, mitad despierto mitad dormido, un pie

en el mundo de la ilusión y otro en la realidad. De la misma forma, Coleridge criticaba la concepción mecanicista del receptor, ya que lo limitaba a ser un organismo pasivo que no participaba de la ilusión estética. Precisamente, la continuidad es la clave para comprender la formación de la conciencia y del yo; según Henri Bergson la ilusión es necesaria para fundir las experiencias subjetivas en un fantasmal sujeto unitario, es decir, un yo propio. Y esa base de unión de las múltiples experiencias en una sola identidad es la que permite el éxito del fenómeno estético: “unified consciousness and not analytical thought is the ground and source of aesthetic experience” (161). Y porque en la vida adulta hay una constante coerción en favor del pensamiento racional, se debe aprender a suspender satisfactoriamente la desconfianza, tal como se hacía en la infancia, ya que de lo contrario: “Excessive rational analysis can therefore get in the way of aesthetic absorption” (161).

Los románticos tenían una concepción distinta de la *mimesis* y por ello de lo imitativo, mientras juzgaban la idea neoclásica de *mimesis* más cercana a la mera copia especular, ellos consideraban la *imitativo* como “an imitation reveals the conscious artistry involved” (161). El imitar un ideal imaginario mediante combinaciones de diferencias y semejanzas permite que el receptor experimente placer precisamente porque esta ante una escena irreal, una ilusión, y lo sabe. La clave del éxito del objeto estético está en la combinación bien regulada de generalidades e individualidades: “The *generic* ‘makes the character representative and symbolic, therefore instructive’, because it is relevant to all people. The *individual*, on the other hand, ‘gives it *living* interest; for nothing *lives* or is *real*, but as definite and individual’ (162).

Desde un punto de vista más moderno en *Art as Experience* John Dewey señala la naturaleza total de la experiencia estética, vinculándola tanto al autor como al destinatario: “His main contribution was to describe ‘experience’ as a ‘whole’ that ‘carries with it its own individualizing

quality and self-sufficiency...” (163). La idea de Dewey es que el fenómeno estético depende de experiencias previas, es mediante estas que se asigna significado a partir de un sistema que implica tanto percibir como interpretar: “The real work of an artist is to build up an experience that is coherent in perception while moving with constant change in its development” (163). De ahí postula la figura del artista como una especie de científico que inquiere sobre la realidad, y descalifica los juicios que lo ven como una especie de productor inconsciente o involuntario. Además, la recepción que los británicos empiristas veían como algo pasivo, Dewey lo asigna como proceso activo y lo clasifica de la siguiente manera: “Recognition is perception arrested before it has a chance to develop freely... In recognition we fall back, as upon a stereotype, upon some previously formed scheme” (164). Por lo tanto, el receptor, igual que el productor, para realmente percibir, y no solo reconocer, debe ser a su vez creador de relaciones que generen una experiencia estética personal: “The observer must be like the artist” (164).

El término de distancia estética entendido modernamente parte de Edward Bullough y aplica en el campo de la estética la idea de distancia mental. La novedad de Edward es que intenta conjurar ambas tradiciones, la empirista y la romántica: como los segundos, creía que la percepción estética era una forma específica de conocimiento: “A more sophisticated model was therefore needed to distinguish between *beauty* and *agreeableness* in the study of aesthetic judgment and preference” (165). Bullough toma de la psicología de la Gestalt la idea de que la forma/configuración (*Gestaltung*) es en sí misma una expresión de la vida íntima del sujeto, ya sea creador o receptor; a esta idea de la Gestalt se le suma las teorías desarrolladas por el formalismo ruso, el cual veía en la percepción de fenómenos nuevos (*desautomatización*) el objetivo primordial de los objetos estéticos, es decir la máxima del autor sería buscar la novedad. Con ello

se consigue que la forma del objeto que afecta tanto al autor como al receptor se una con la experiencia previa personal de ambos, provocando de esa manera una significación nueva y única, volviendo a John Dewey.

La idea principal de Bullough es que para explicar el fenómeno de la experiencia, y más concretamente el estético, es necesario recurrir a la metáfora del espacio entre el sujeto y el objeto, como el lugar donde se produce la transformación y el sentido de la experiencia. Sería el lugar de unión seminal que produce el surgimiento de los afectos. Bullough pone el ejemplo del término “niebla”, la definición sobreviene problemática ya que en la propia definición el sujeto se ve inevitablemente a invertir parte de su experiencia vital: “In other words, the qualities of our experience are projected onto the stimulus; in this instance, the physical phenomenon of fog” (166). El concepto de distancia, paradójicamente, tiene buenos y malos aspectos: limita los aspectos prácticos en favor de percepciones nuevas, potenciando la personalidad estética del sujeto: “Distance is therefore ‘one of the essential characteristics of the ‘aesthetic consciousness’ and of ‘the contemplation of the object’” (166).

Hay una contrariedad de principio en el concepto de distancia: es necesario una voluntad activa para apreciar el fenómeno estético, es decir, querer sumergirse en la obra; pero al mismo tiempo distanciarse lo suficiente para ser consciente de él y de su naturaleza. Para ello Bullough habla de grados de distanciamiento, que dependerán de la competencia del sujeto en relación con la obra estética: “to treat distance as a matter of *degrees*, which is a function of ‘the nature of the *object*’ but also varies in accordance with ‘the *individual’s capacity* for maintainning a greater or lesser degree” (167). Lo que convierte a un creador en artista es precisamente su habilidad para manejar la distancia, convirtiendo los intereses humanos en materia estética ordenada. El estilo y el medio o materia que vehiculan el objeto también influyen en el manejo de la distancia con el

sujeto, ya sea el creador o el destinatario. La meta última es evitar acercarse demasiado y perderse en la propia subjetividad o bien alejarse demasiado y acabar intelectualizando en demasía la obra. El manejo ideal de la distancia desemboca en la creación de “arte”, que viene a ser el punto medio entre lo individual y lo típico, es decir lo demasiado personal y lo demasiado común: “Art serves to balance the interplay of the *individual* and the *typical*”. Lo que viene a entenderse como bello, mientras que aquello agradable no pasa de ser un afecto privado, no generalizable ni con sentido total. Bullough asimila su concepto de distancia mental con el de empatía (*Einfühlung*), la idea subyacente es que uno se pone en el lugar de otro, ya sea este otro un objeto (estético) o un sujeto (artista / destinatario). Obviamente, la empatía no implica forzosamente ser capaz de crear objetos estéticos.